



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

4. Der Kreis des "Blauen Reiters"

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

4. Der Kreis des „Blauen Reiters“

Franz Marc, Heinrich Campendonk, August Macke, Heinrich Nauen, Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter, Paul Klee, Lyonel Feininger

Wie in Norddeutschland die Dresdner Brücke, vereinigte in München der „Blaue Reiter“ eine Elite junger Künstler, deren Arbeit von ähnlichen Anschauungen getragen wurde: gemeinschaftliches Schaffen zur Erreichung einer in Ziel und Technik verinnerlichten Kunst. Daß sie zu andern Resultaten gelangten als die Norddeutschen, lag an der verschiedenen Herkunft und Zusammensetzung ihres Kreises, und nicht zum wenigsten auch an der wärmeren und gemäßigten Temperatur des Münchner Kunstklimas. Hier dominierte eine sorgfältig gepflegte Malkultur auf der Grundlage realistischer Tradition, die die Gegensätze verschleifte und die Parteienbildung von rechts und links vom Impressionismus nicht zu solchen Extremen kommen ließ wie in Berlin.

So ist auch der Austausch von Persönlichkeiten zu erklären, dem der Kreis der Neuerer in München ständig unterlag, und der einen klaren Stilbegriff „Blauer Reiter“ nicht aufzustellen erlaubt. Der Name ging auf eine Publikation zurück, die Kandinsky und Franz Marc 1912 im Piperschen Verlage herausgaben: ein merkwürdiges, mit vielen Illustrationen ausgestattetes Buch, in dem fast alles vereinigt war, was in der Kunst Europas sich durch revolutionäres Verhalten bemerkbar gemacht hatte; ein anregendes Gemisch alter und neuester Kunst vieler Länder, samt bäuerlicher Hinterglasmalerei, Volkskunst und primitiven Holzschnitten, Musikalisches, Essays und exaltierte Dichtungen, kurz allerlei Dinge, die dem herrschenden Geschmack stets widersprachen; ein Bekenntnis zum „Geistigen in der Kunst“, einem Begriff, der dem programmatischen Werk Kandinskys mit gleichem Titel zu entnehmen war.

Dieser „Blaue Reiter“ gab mit seinem Inhalt der Öffentlichkeit Anlaß, die daran beteiligten Münchner Künstler unter einem Schlagwort zusammenzufassen, und ist dann die leicht faßliche Bezeichnung für jene geblieben, obwohl sie in ihren Bestrebungen und ihrer Entwicklung sich noch weit stärker voneinander entfernten, als das bei den Norddeutschen der Fall war. Der Idealismus auseinanderstrebender Talente ließ sich schlechterdings nicht unter einen Begriff bringen. Die Gespenstigkeit Kubins und die Gegenstandslosigkeit Kandinskys, die Märchen Paul Klees und die Tiermythologien Franz Marcs hatten nur den Widerspruch gegen die Alltäglichkeit gemeinsam, und es blieb als Allgemeinheit vielleicht nur etwas übrig, was man als „Farbenromantik“ bezeichnen könnte.

Die historischen Tatsachen, nach dem Zeugnis noch lebender Teilnehmer jener Erhebung festgestellt, sind folgende: Im Jahre 1909 wurde die „Neue Künstlervereinigung München“ gegründet; ihr gehörten an: Erbslöh, Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt, Gabriele Münter und Marianne v. Werefkin, zur Hälfte also gebürtige Russen. Sie stellten in München gemein-

sam bei Thannhauser aus und zogen dann Bechthejeff, Girieud, Karl Hofer, Moissi Kogan und Kubin hinzu; eine Mischung bedeutender Kräfte von sehr unterschiedlicher Natur. 1910 fand eine zweite Ausstellung der „Künstlervereinigung“ statt, diesmal verstärkt durch Braque, Burljuk, Derain, die beiden Bildhauer Haller und Hoetger, Kahler, Le Fauconnier, Picasso, Rouault und Vlaminck; eine stattliche Repräsentation von Süddeutschen, Franzosen und Russen, bemerkenswert durch die Abwesenheit norddeutscher Expressionisten.

Ende 1911 ereignete sich, wie es bei solchen Vereinigungen nicht selten vorkommt, eine Spaltung zwischen den Mitgliedern. Kandinsky, Münter und der eben erst hinzugetretene Marc traten aus, Burljuk und Kubin schlossen sich ihnen an, und dieser Torso stellte nun um die Wende zum Jahr 1912 bei Thannhauser unter dem Namen „Redaktion des Blauen Reiters“ aus; jetzt wurden hinzugenommen Bloch, Campendonk, Delaunay, Kahler, August Macke und Henri Rousseau, der zum erstenmal den Deutschen vorgestellt wurde und damit seinen Ruf unter uns begründete. Etwa zur gleichen Zeit erschien dann das Bekenntnisbuch „Der Blaue Reiter“. Wie unrichtig es wäre, die Süddeutschen unter seiner Flagge zu summieren, beweisen schon die fremden Namen, die in Ausstellung wie Publikation darunter figurierten.

Indessen muß man wohl die alte Bezeichnung beibehalten, da die ihr innewohnende Romantik und Farbigkeit treffend auf etwas ihnen allen Gemeinsames hinweist. Gewiß hatte in München seit je die Behandlung der Farbe und die Poetisierung des Gegenstandes eine Rolle gespielt, und die Ambivalenz der dortigen Bestrebungen, das wohlthuende Ausbalancieren konservativer und vorwärtsdrängender Absichten war geradezu Tradition geworden und hatte ihre schönste Verkörperung in Weißgerbers Malerei gefunden. Was jedoch die jungen Kräfte der „Neuen Künstlervereinigung“ und des „Blauen Reiters“ im tiefsten als unzulänglich empfunden, war die Ungeistigkeit der bisherigen Bemühungen; war das Sichbegnügen, die Selbstzufriedenheit der Eingesessenen, die nicht zum wenigsten mit dem phäakisch genießerischen Geistesklima der Kunststadt zusammenhing. Was in Norddeutschland Vereinzelte, nur zum Teil in der Brücke Zusammengeschlossene in denselben Jahren unternahmen, wurde in München Gemeingut, Gemeinschaftsarbeit einer Gruppe, die das Wehen des neuen Geistes verspürte. Das Übergewicht des Sensuellen über Gefühl und Seele, wie es sich in München in einer gemilderten und also zugänglicheren Form des Impressionismus äußerte, war auf die Spitze getrieben worden und mußte nun in ein Gegenteiliges übergehen. Sinn und Wesen der Dinge meldeten sich zum Wort und wollten ausgedrückt werden. Von Paris kam die Kunde und wurde durch Ausstellungen des Neuen dem Augenschein offenbart: daß von Cézanne und Matisse bis zu den ersten Taten der Kubisten ein Aufruhr der Form mit altem Überkommen aufräumen wollte, und von diesen Anregungen wurden die jungen Künstler aufs stärkste bewegt.

Soweit sie auch, als Subjektivisten von schöpferischer Divergenz, sich unterschiedlich ausdrückten, eines war ihnen gemeinsam: die Verkündigung der reinen Farbe als Mittel eines vergeistigten Wollens. Es handelte sich dabei nicht um das Dekorative von Matisse und den Fauves, kaum um die Formzerlegung der Kubisten, woraus sie einige neue Mittel schöpften. Ihr Suchen nach Verinnerlichung durch Intensivierung und Kombination verfeinerter Farben ging von anderen Voraussetzungen aus, für die Kandinsky die theoretische Untermauerung in seinem Buch „Das Geistige in der Kunst“ fand. Es war eine andere

Farbe als bei Nolde oder Schmidt-Rottluff: bewußte Kontrastierung in flächenhafter Ausbreitung, Helligkeit und Heiterkeit einer ausgesuchten Farbenskala und über allem das Mitschwingen der primären Empfindung gegenüber der isolierten Farbe; ja die Assoziationen anderer Sinnesempfindungen, die Synaesthesie, spielten ihre Rolle dabei. Ihre „Farbenromantik“ äußerte sich in der Verwendung der endlich entdeckten Starkfarbigkeit und Flächenintensität zur Hervorhebung geistiger Inhalte, zu Phantasieschöpfungen von weitreichender Differenzierung. Der Inspiration war damit ihre wahre Gelegenheit gegeben, und in der Tat erlebten wir im „Blauen Reiter“ ihre ausgedehnteste und folgenreichste Anwendung. Das Reich blühender Phantasieschöpfungen zwischen einfacher Verklärung der Wirklichkeit, etwa bei dem frühen Franz Marc oder Jawlensky, bis zum Zauberreich Paul Klee und den Abstraktionen Kandinskys bildete die Eigenheit der süddeutschen Künstler. Die Poesie der Farbe empfing im „Blauen Reiter“ einen gegenständlichen und durchgeistigten Sinn, aus den Tiefen deutschen und russischen Gemüts erwachsen.

Daß unter solchen Aspekten realistische Momente des Raums, der Körperexistenz und anderer Rücksichten gegenüber der Natur verschwanden, dem Bedürfnis nach Wesenhaftigkeit und innerem Erlebnis Platz machten und zu letzten Extremen gebracht wurden, ergab die hohe Poesie ihrer Wirkungen. Von hier aus war das Tor zu jeder Möglichkeit nur vorgestellter Welten und weiteren Eroberungen bis zu konstruktiven und konkreten Schöpfungen weit geöffnet. Weder bei den Franzosen noch bei den Norddeutschen wurde dieser Weg beschritten.

Nicht zu übersehen ist die innere Verwandtschaft zur deutschen Romantik, wie sie in Ph. O. Runge's Werk und Farbenlehre uns entgegentritt. Allumfassendes Weltgefühl und Unendlichkeitsdrang, auch die Maßlosigkeit der Empfindung, in der Romantik von 1800 nur angedeutet, gelangte in der Kunst des „Blauen Reiters“ zu voller Blüte. Im besonderen war es Runge's Farbensymbolik und Synaesthesie (gleichklingendes Zusammenempfinden von Musik und Farben, die in der Theorie Kandinskys und in der Malerei der Süddeutschen neu erstanden und zu intensiver Wirkung gebracht worden sind. Im Nachwort zur Monographie Runge's schrieb ich 1923 von den Künstlern des „Blauen Reiters“: „Romantisch ist die höchst gesteigerte Poesie der Farbe, die überall an erster Stelle rangiert; romantisch der Wille zur Schrankenlosigkeit der Phantasie, zur Subjektivität des Erlebnisses; romantisch das Grundgefühl der Übersteigerung aller Wahrnehmungen zum Poetischen, Märchenhaften und Zusammenhanglosen. Man erzählt nicht literarische Wunder, sondern man malt traumhafte Farben und verkehrt die Gesetze des Räumlichen zu Hemmungslosigkeiten und am Ende zu Abstraktion.“ – Es wäre nur hinzuzufügen, daß die Feststellung der romantischen Herkunft, sicher ohne Bewußtsein des Zusammenhangs mit Runge und seiner Farbenlehre (versinnlicht in seiner Farbenkugel mit den Polen des absoluten Schwarz und Weiß, der Trinität von Rot, Blau und Gelb und ihrer Durchdringung in Tausenden von Nuancen), wörtlich zu nehmen und durch keine Künste wegzuinterpretieren ist. Sie bezieht sich auf Kandinsky so gut wie auf Jawlensky, Münter, Marc und Campendonk, auf Paul Klee und Maria Uhden, auf Macke und Seehaus, wie auf die Abstraktionen von Muche und Molzahn.

Franz Marc (1880–1916), dem infolge seiner intelligenten Bewußtheit und der Folgerichtigkeit seiner Entwicklung eine gewisse Führerstellung zukam, hatte an der Münchner Aka-

demie unter Wilhelm v. Diez und Hackl eine in überkommenem Sinn solide und sehr dunkle Maltechnik erworben. Er befreite sich davon vor allem nach Kenntnis französischer Impressionisten. Seine früheren Bilder und Skizzen, zwischen 1906 und 1910, gewannen einen ständig heller werdenden Ton; sie galten fast ebenso der menschlichen Gestalt wie dem Tier, in Aktkompositionen von idyllischer Stimmung an Ludwig v. Hofmann anklingend.

Doch überwog bald die Darstellung der Tiere, die er als reiner und ästhetischer empfand als den Menschen, und in deren Inneres er sich mit ganzer Seele vertiefte. Marc besaß wohl ein dunkles Gefühl dafür, daß ihm das Schicksal nicht viel Zeit zum Entfalten seiner Gaben lassen würde, da er sich in wenigen Jahren vor dem Weltkrieg in einem erstaunlichen Tempo vom Reinmalerischen bis zur vollendeten Abstraktion entwickelte. Im Kriege ist er 1916 vor Verdun gefallen und hat so ein Werk hinterlassen, das konsequent und geschlossen erscheint und eine Ahnung von ferneren Entwicklungsmöglichkeiten nicht mehr erlaubt. Dem ungestümen Vorwärtsdrängen von 1910 bis zum Kriegsausbruch, so blendend es sich in seiner Wirkung gibt, entsprachen aber auch Nachteile der Gestaltung, eine gewisse Flüchtigkeit in der Durchbildung seiner Probleme, die in manchen seiner Bilder das Letzte an Gültigkeit vermissen läßt.

Doch bleibt der Ruhm dieses starken und phantasievollen Künstlers unbestritten als eines der wichtigsten Gestalter der neuen Malerei. Seine persönliche Tierliebe entsprach seinem echten Gefühl für Qualität, die er in einer Diskussion mit Beckmann als „innere Größe des Werks“ definierte. Er besaß diese innere Größe der Anschauung und der malerischen Gestaltung in einem. Das lineare Gerüst, in das er seine Tiere und ihre Geschehnisse spannte, umschrieb die elementare Natur, die Gelassenheit und Tragik der Gottesgeschöpfe mit einem eindrucksvollen Umriß, und die Mystik der persönlichen Farbe trug ihrem spezifischen Wesen Rechnung, indem sie ihre Sanftmut, Stärke oder Wildheit mit symbolischen Entsprechungen umschrieb. Wenn er dazu außernatürliche Farben benutzte, bedeutete das eine Erhebung des Tieres in kosmische Bereiche, in die Transzendenz seiner Anschauung, mit der er die Wirklichkeit in ein Traumland verwandelte.

Aus süddeutschem Erbe besaß er die Leichtigkeit und Schwungkraft der Phantasie, aus bayrischer Tradition im besonderen die Freude am Übernatürlichen und am Wunder der Verwandlung, wie sie im 18. Jahrhundert die Kirchen mit blütenhaft strahlenden Fresken verziert hatte. Aus seinen Bildern sprach eine Gültigkeit des Visionären, die sie zu den eindrucksvollsten und anmutigsten Schöpfungen des deutschen Expressionismus zählen läßt. Marc hat über seine Absichten in vielerlei Art unmißverständlich gesprochen. Neben der bekannten Äußerung, in der er von der Wiedergabe der Dinge sprach, „nicht von außen zu sehen, sondern so, wie sich der Wald oder das Pferd selber fühlen“, ist wohl noch deutlicher jene Stelle: „Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft – suche das zum Bilde zu machen, mit neuen Bewegungen und neuen Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten.“

Ging ihm dies sein Wollen bei der Klarheit seines Empfindens frühzeitig auf, so mußte er die Unzulänglichkeit realistischer Wiedergabe erkennen und nach der Steigerung zur Transzendenz verlangen. Es konnte nur die Farbe sein, mit der sich das Stoffliche überwin-

den ließ. Eine Ausstellung mohammedanischer Kunst 1910 machte ihm einen tiefen Eindruck. Seitdem begann er den Kreaturen eine ihnen von Natur nicht zukommende Farbigkeit zuzuteilen, zunächst noch mit Beibehaltung ihrer Körperformen, wie sich noch an „Kühen unter Bäumen“ von 1911 zeigte. Die Freundschaft mit Kandinsky und seinem Kreis, die sich inzwischen schon weit vom Naturbild entfernt hatten, gab ihm Mut zu kräftigeren Versuchen, die in der kurzen Spanne von 1912 und 1913 bis zur Halbabstraktion gelangten, und damit zu den Bildern, die seine Kunst am deutlichsten bezeichnen. Eine erste Etappe bildeten die Dinge mit weicher zärtlicher Rundung, in fließenden Umrissen, die seine unendliche Liebe zur Schöpfung ausdrückten. Die Farbe wurde zum Mittel, sich vom Naturvorbild immer weiter zu entfernen, und die Kenntnis kubistischer Verflechtung und Zerstückelung bereitete auf die Verselbständigung des Bildes vor.

In der Konzentration von irrealer Farbigkeit und kristallischer Zerlegung fand Marc die Mittel zur Überwirklichkeit; einer „Natursymbolik, um Gott in seinen Werken zu preisen“ (Runge). Wald und Reh gehörten zueinander; die Geometrie in der Bildform schuf die Hülle ihrer kosmischen Zweisamkeit. Der „Turm der blauen Pferde“ steigerte die Mächtigkeit des Körperbaus zu monumentalem Pathos. Affen gaben Gelegenheit zur Veranschaulichung des Herdentriebs, des unwiderstehlichen Wanderschwungs in der unisonen Bewegung von Urwaldgeschöpfen; der Tiger ruhte im Dschungel, ganz Sprungbereitschaft und mörderischer Lebenswille; ein Rudel Wölfe jagte vom Hunger getrieben wie ein Gesicht jäh Schrecken vorüber, an das Tierparadies von Francis Jammes erinnernd. In jeder Art fand Marc die Form für das Elementare im Tierwesen, die Buntheit der zoologischen Schöpfung erhielt in ihren Typen von Wildheit, Angst, Gelassenheit, Zierde oder Größe den prägnanten Ausdruck.

Zu den vollkommenen Kostbarkeiten gehörten die aquarellierten Postkarten, die er an die ihm befreundete Dichterin Else Lasker-Schüler sandte; sie sind in ihrer Gesamtheit an die Berliner Nationalgalerie gekommen. Poesie der Empfindung und farbige Schönheit erhielten im kleinsten Format das Beglückende von Juwelen; wie Marc überhaupt im Aquarell die Konzentration seiner Ideen am besten gelang.

Doch blieb er nicht bei der Deutung der einzelnen Gattung stehen. Die „Tierschicksale“ lösten sich bereits durch kubistische Splitterung aus dem errungenen Gleichgewicht. Auch in Marcs beweglicher Seele äußerten sich Vorahnungen künftigen Unheils. In dem Bild trieb ein rasender Orkan die Tierwelt eines Urwalds durcheinander, Tod und Vernichtung brachen über den Frieden ihrer Welt herein – ein Symbol kosmischer Ängste. In der Neufassung seines umfangreichsten Gemäldes „Das arme Land Tirol“ formte sich eine weltumspannende Vision, der gesammelte Eindruck eines Landes wurde unter tragischen Aspekten zu einer ungeheuren Raumphantasie zusammengeballt.

Endlich genügte ihm auch das Weltsymbol nicht mehr. Sollten ihm selbst das Tier und die Natur nicht mehr rein, nicht mehr „schön“ genug für seine Vorstellung gewesen sein, wie er in einer umdüsterten Stunde aus dem Felde schrieb? Wie dem auch sei: eine tiefe, echte Resignation, die ihren Ursprung vielleicht in dem Gefühl hatte, selbst der unschuldigste, reinste Gegenstand dieser Erde reiche nicht mehr hin, die innersten Anliegen bildhaft darzulegen, entfremdete dem Künstler die objektive Wirklichkeit völlig. Er ging zur Gegenstandslosigkeit über, vielleicht unter dem Einfluß Kandinskys, jedoch in der Form dem







Franz Marc, Landschaft mit schwarzen Pferden, 1913, Tempera, München, Galerie Otto Stangl



Heinrich Campendonk, *Das Märchen*, Holzschnitt, 1917

französischen Kubismus folgend, mit einem System von spitzwinkliger Geometrie, das aus dem Bewußtsein hervorgegangen sein mag, sich kreatürlich nicht mehr ausdrücken zu können. Dann löschte der Krieg alle Weiterungen aus.

Fast gleichberechtigt, mit einem freier schaltenden Instinkt für das Schmuckhafte der Farbe, stand neben Marc der Krefelder *Heinrich Campendonk* (1889–1957). Marc war es, der ihn 1911 zu sich nach Sindelsdorf holte und seine sehr verwandte Empfindung für unschuldige Ländlichkeit in die ihr gemäßen Bahnen lenkte. Campendonk brauchte nicht mehr den

Umweg über den Realismus zu machen. Als Schüler von Thorn-Prikker lag ihm schon eine vereinfachende Stilisierung nahe. Seine Anfänge standen im Schatten Franz Marcs, dessen Schwenkung zu kubistischen Formen (1912) auch er mitmachte, jedoch nur in leichten Ansätzen einer gefälligen Linienstruktur. Aber sein lyrisch gestimmtes Temperament entfernte ihn um so weiter von Marc, je mehr sich dieser kubistischer Abstraktion zuneigte. Campendonk holte das Märchenhafte aus der Alltäglichkeit menschlicher und bäuerlicher Funktion, aus seiner unmittelbaren Umgebung. Nachdem ihn der Kriegsdienst beansprucht, aber bald entlassen hatte, zog er sich nach Seeshaupt am Starnberger See zurück und verließ es erst, als er 1926 einen Ruf an die Düsseldorfer Akademie erhielt.

Auf dem Lande fand er reiche Gelegenheit, seine lebendige Phantasie in Darstellungen von Dorf und Haustieren spielen zu lassen. Seine Malerei war flüssig und geschmeidig und voll liebenswürdiger Idyllenpoesie; die empfängliche Dichterseele verzauberte den beschränkten Kreis in einen paradiesischen Zustand. Seine Liebe zu Tieren, Blumen und schlichten Menschen drückte sich in einer Gestalt aus, die romantische Farbenpoesie unmittelbar empfinden ließ.

Campendonk begnügte sich in seinen Deformationen mit einer Verflechtung ungebrochener Farben und arabeskenhafter Linien. Raum und Gegenstand verschlangen sich in einem durchsichtigen Gewebe von Abwandlungen der Naturmotive. Eine gut bemessene Farbenwillkür ging über die Konturen des Organischen hinweg, sie spann ein selbständiges Netz über das Bild, und dekorativ verschlungene Liniensysteme von gleicher Unabhängigkeit verwoben sich mit ihr zum Eindruck des Märchenhaften. Den vollendeten Reiz erreichten sie in Hinterglasbildern, deren, primitiven Heiligenbildern einheimischer Bauernmaler abgesehene, Technik Campendonk bis zum Raffinement verfeinerte. Die Leuchtkraft der Farben erreichte in diesen auf die Rückseite von Glastäfelchen gemalten Bildern eine außerordentliche Transluzidität. Das Prinzip der Divergenz von Zeichnung und Farbenflächen gelangte darin zur Wirkung einer traumhaften Poesie.

Schon Marc hatte in Holzschnitten ein Muster aufgestellt, wie Farbigekeit in die Wirkung von Schwarz-Weiß übersetzt werden könne. Campendonk nahm seine Anregungen auf und bildete sie zu einer Magie von Ornament und schwarzen Flecken aus. Seine Bildmotive verloren in solcher Transformation nichts von ihrem Märchenglanz, wenn auch die elegante Handhabung der Technik das Illustrative, bisweilen auch das Dekorative des Holzschnitts stärker hervortreten ließ.

Campendonks Übersiedlung nach Düsseldorf und der Einfluß des Lehramtes mochten dazu beitragen, die Feinheit der Empfindung zu vergrößern, wie es oft das Schicksal einseitiger Zartheit wird, in handschriftliche Manier zu verfallen. Die glücklichste Periode in seinem Schaffen gehörte jedenfalls seinen Seeshaupt Jahren an. Während des Dritten Reiches wanderte Campendonk nach Holland aus.

Wirklichkeitsnäher als Marc und Campendonk war die Malerei von *August Macke* (1887 bis 1914), der aus Meschede in Westfalen stammte, mit seiner frohsinnigen Natur aber ganz den Typus des Rheinländers verkörperte. Unterricht an der Düsseldorfer Akademie, gelegentlich auch in Berlin bei Corinth, Aufenthalte in Italien und Paris brachten ihm die Errungenschaften der neuen Malerei nahe, bis er 1910 im Kreise der Münchner seine blei-

bende Auffassung gewann. Auch ihm war kein völliges Ausreifen seiner reichen Gaben bestimmt. Er fiel mit 27 Jahren im September 1914 an der französischen Front, eines der ersten und schmerzlichsten Opfer des Krieges. Jung und unbeschwert, überschäumend von Lebensfülle und Tatenlust, stellte er alle bunten und fröhlichen Dinge, die ihm begegneten, mit einer Unbefangenheit im Verwerten zeitgenössischer Formen dar, die ihm eine Mittelstellung zwischen der Abstraktion des „Blauen Reiters“ und der Farbigkeit der Pariser Fauves sicherte.

Macke liebte vor allem das Leben der Straße, der Cafés, der öffentlichen Gärten, die Buntfarbigkeit weiblicher Kostüme; das Motiv des Schaufensters hat er fast dutzendmal wiederholt. Mit der Unbefangenheit eines Naturtalents, mit unerschöpflich strömender Darstellungslust warf er sich auf alles Lebendige. An Klarheit der Bildkonstruktion lag ihm weniger als an der Wiedergabe blütenhafter Daseinsfreude, als Abglanz seines temperamentvollen Optimismus. Keiner vermochte wie er der Farbigkeit des Orients so viel abzugewinnen als er mit Paul Klee und Moilliet im Frühjahr 1914 Kairuan, die alte Berberhauptstadt im tunesischen Binnenland, besuchte, wo er in strahlenden Aquarellen, formal zusammenfassend, Bilder von der malerischen Pracht der altberberischen Residenz gab. Unter der Sonne Afrikas fand er die letzte Steigerung seiner Fähigkeiten. Die Grazie seiner Farbenspiele stieg zu bezaubernder Helligkeit empor, das Visuelle wurde ineinander vertrieben, die Wirklichkeit durchsichtig, zu reiner Transparenz gläserner Farbschichten gebracht. Es schien, als ob auch er, wie sein Freund Marc, auf dem Wege zu abstrahierender Vision sei, als ob ihm die märchenhafte Farbigkeit von Kairuan das letzte Band der realen Zusammenhänge lösen wolle. In diesen Aquarellen fand er die Form der Umschreibung, die ihm bei seiner poetischen Verklärung des Vergänglichen vorgeschwebt hatte. Es war sein Schwanengesang vor der Katastrophe des gleichen Sommers in der Champagne, die ihn und seine Träume von unbegrenztem Schaffen für immer vernichtete.

Franz Marc schrieb nach seinem Tode die schönsten Worte eines Nachrufes, die ein Freund dem Gleichgesinnten gewidmet hat: „Wir Maler wissen gut, daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonie die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und einen stumpferen, trockeneren Klang bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Leben war.“

Heinrich Nauen (1880–1940) stand unter französischem Einfluß, verband aber, gleich dem hochbegabten, im Kriege gefallenen *Hans Bolz* aus Aachen, mit den koloristischen Lehren von Matisse die deutsche Neigung zum Gegenständlichen. Er war, wie Campendonk, in Krefeld geboren und kehrte nach seinem Akademiestudium und einem Aufenthalt in Berlin 1911 ins Rheinland zurück. Mit seinem Farbengefühl vereinigte er eine starke Neigung zur gotischen Linie und zu Greco, dessen überlange Gestalten es ihm angetan hatten; Neigungen, die sich bei ihm allerdings äußerlich auswirkten. Angesichts seiner figürlichen Kompositionen erhebt sich die Frage nach der Berechtigung intellektuell bedingter Deformationen und der Zweifel an ihrer Herkunft aus wirklich innerer Nötigung. Bleibt die Notwendigkeit zweifelhaft, wirken die körperlichen Verzerrungen als von Willkür eingegeben und ohne wesentlichen Einfluß auf den Ausdruck, so hat man es mit einem persönlich determinierten Manierismus zu tun. Diesen Eindruck erhält man von den Figurenbildern Nauens. Er konnte



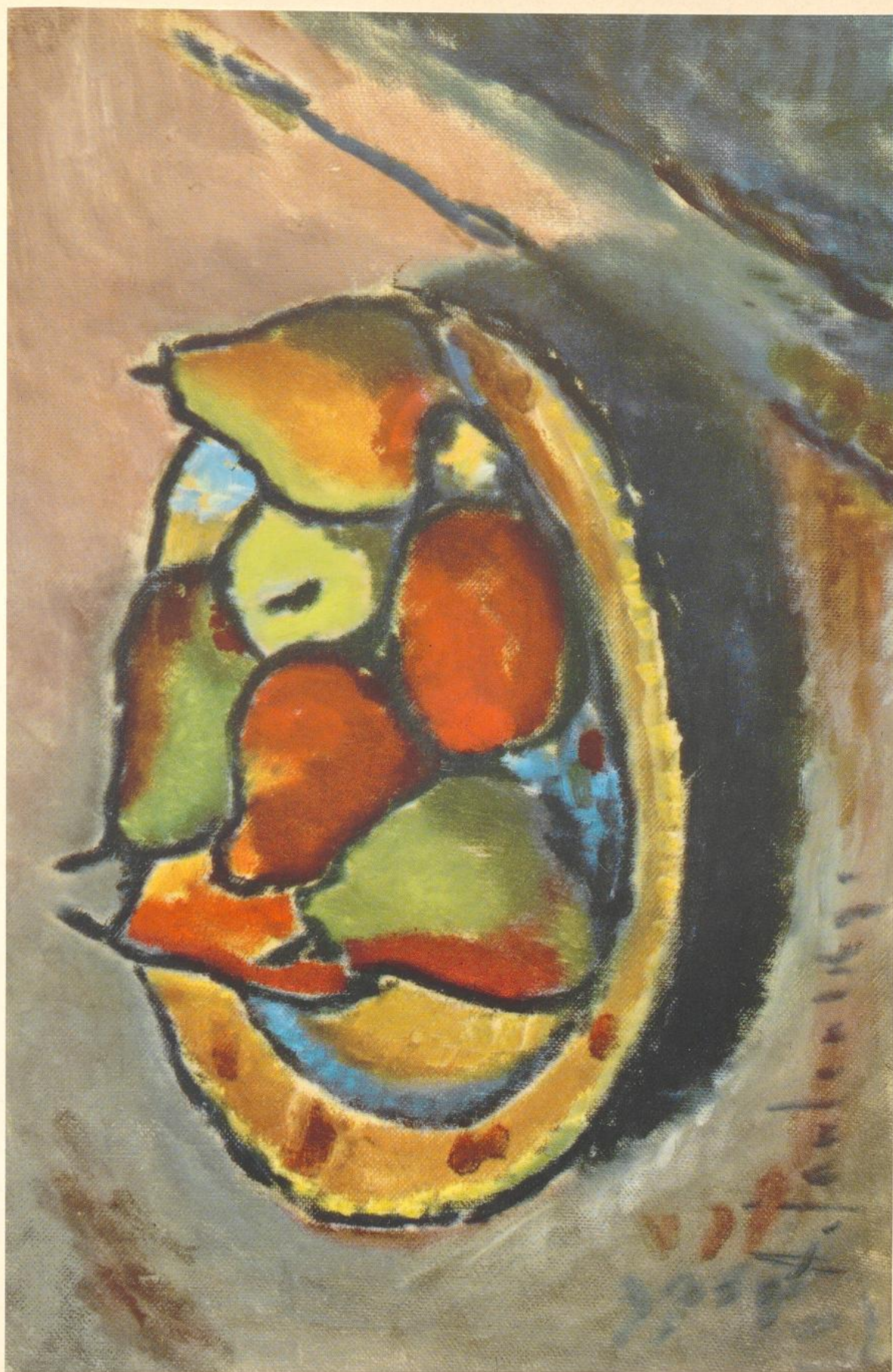


August Macke, *Paar mit Hund*, Federzeichnung, 1914

in Burg Drove bei Düren einen Zyklus großer Wandbilder schaffen (1912–1914), die beim ersten Anblick durch ihre schöne und kräftige Hellfarbigkeit bestachen und wie eine Erfüllung expressionistischer Freskenwünsche aussahen. Jedoch schon die Themen erregten durch ihre Wahllosigkeit Erstaunen. Neben einer Pietà gab es eine Amazonenschlacht, neben Baignaden Szenen aus dem Leben einer Dame von heute. Dies mußte banal und formalistisch ausfallen, ja fast blasphemisch, da die Trauer in der Pietà neben der sonstigen Weltläufigkeit ganz oberflächlich und als dekorativer Vorwand erschien; während das Mondäne eines Boudoirs im Rahmen monumentaler Vorwürfe keinen glücklichen Griff bedeutete. Die von Cézanne übernommene Dreieckskomposition wurde in diesem Zusammenhang zu einer reinen Dekoration. Zwar verband die Schönfarbigkeit aus der Lehre von Matisse das Ganze zu einer teppichhaften Gefälligkeit; an der Willkür der Disproportionen, welchen die bewegten wie die ruhigen Gestalten unterlagen, konnte man nicht vorbeigehen, sie störte den Eindruck in empfindlichem Maße. Die expressionistische Absicht war zum persönlichen Schnörkel geworden.

Das malerische Können Nauens äußerte sich glücklicher in einfachen Stoffen. Seine Stillleben, vor allem prächtig flammende Sonnenblumen, bezeugten den Einfluß van Goghs in einer fruchtbaren Abwandlung zum Dekorativen.

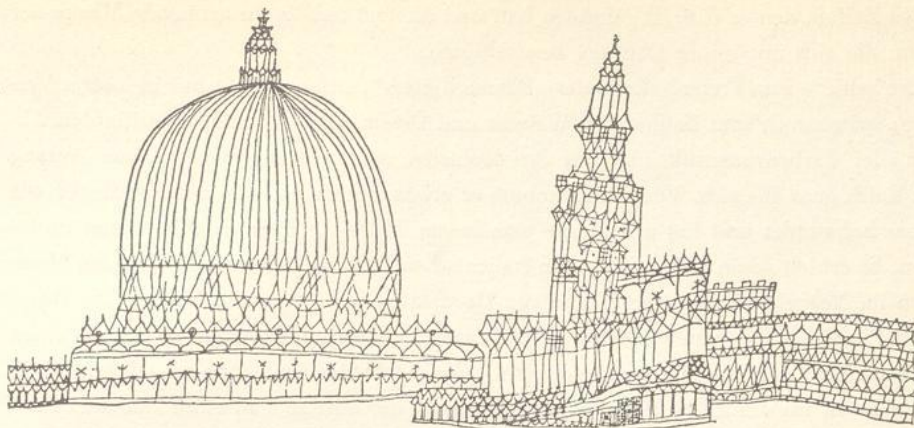
Von den Russen, die unter Kandinskys überragendem Einfluß in München sich im „Blauen Reiter“ zusammenfanden, ragte *Alexej von Jawlensky* (1864–1942) durch seinen spezifi-



schen Kolorismus und tiefe Empfindung hervor. Auch sein künstlerisches Wesen gelangte in der fruchtbaren Epoche um 1910 zur Entfaltung. Es konzentrierte sich auf wenige Motive, auf Köpfe und Stilleben. Aber er bewies, was ein echter Künstler aus einem einzigen Gegenstande an Ausdruck der Form herauszuholen vermochte. Bis zum Weltkrieg hielten sich Jawlenskys Köpfe nicht weit von der Wirklichkeit, nahmen auch wohl porträtartige Ähnlichkeit an. Allein die Glut der Farbe hob sie wie seine Stilleben in eine überwirkliche Sphäre. Derb und kräftig gebildet, von Konturen durchsetzt, leuchteten diese Bilder in ihrer Vereinfachung wie durchsonnte Glasfenster. Erst seit den Kriegsjahren bildete sich in geruhigem Fortschreiten das Geistige aus dem einfachen Vorwurf heraus. Gesichter blieben es, aber sie wurden ständig unwirklicher, wandelten sich zu Trägern seelischer Erlebnisse, nahmen das Aussehen mystischer Verklärung an. Die Farben, mit denen die Konturen gefüllt waren, wurden zarter und unsinnlicher; die Klarheit geometrischer Linien überzog immer nachdrücklicher das Bildgefüge. Das ihm innewohnende religiöse Gefühl fand darin den Ausdruck mannigfacher Seelenzustände. Die Transzendenz byzantinischer Ikone schien in einer dem Kubismus nicht fernstehenden Form wiedererstanden, die Mystik altrussischer Frömmigkeit in poetische Romantik übertragen. Der russische Mensch mit seinem Dualismus von Sinnlichkeit und Andacht hat sich kaum geistiger und sinnenschöner offenbart als in diesen Tafeln Jawlenskys. In Ascona, wo er später wohnte, traten zeitweise „Variationen über ein landschaftliches Thema“ hinzu, wie er die wechselnden Farbenharmonien über den gleichbleibenden Ausblick aus seinem Fenster benannte.

Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Jawlensky in Wiesbaden, wo er auch nach langer Krankheit gestorben ist. Der heiter offene, stets lebenswürdige und lebenswerte, gutmütige und in der „breiten Art“ der Russen mitteilende Mann hat ein Werk hinterlassen, das in der Innigkeit und Stärke der Empfindung seinesgleichen sucht und in der Abwandlung des einen Motivs den Umfang seiner Schöpferkraft offenbarte.

Gabriele Münter (geb. 1877) war im Kreis des „Blauen Reiters“ die einzige Norddeutsche; sie kam 1903 nach München. Die Arbeitsgemeinschaft mit Kandinsky, die ununterbrochen von 1903 bis 1916 währte, bestimmte ihr Wesen und Werk: nicht in der Art, als ob sie abhängig von ihm gewesen wäre und seine Entwicklung mitgemacht hätte, sondern in selbständiger Verwertung seiner Anregungen. Noch 1906 malte sie in völlig impressionistischer Farbenzerlegung; 1908 brach sich ihre eigentümliche Begabung Bahn. Mit einem Schlage verwandelte sich ihre Malerei in Vereinfachung landschaftlicher Motive durch konturierte Flächen. Das Abrupte der Entwicklung stand einzigartig in der neueren Kunst da; es macht ihre historische Bedeutung aus. Daß es eine aus der Tiefe der Empfindung kommende Offenbarung war, bewies die Stetigkeit, mit der sie an der einmal gefundenen Form bis zur Gegenwart festgehalten hat. Landschaften und Stilleben blieben ihr Element. Die Farbenskala wechselte vom Leuchtenden bis zum Trüben, weniger von der Substanz der Gegenstände als von ihrer momentanen Stimmung eingegeben. Immer behielt darum ihre Malerei etwas von Improvisation, und so hat sie den Zustand der Vereinfachung und der Farbe, wie er sich allenthalben um 1910 ergab, in ihren auf wenige Grundflächen zurückgeführten Landschaftsmotiven bis in die jüngste Zeit konserviert.



Paul Klee, *Die große Kuppel*, Federzeichnung, 1927

Scheinbar außerhalb jeder Richtung steht Paul Klee (1879–1940). Die Unvergleichbarkeit und die Souveränität seiner Kunst haben ihm eine weltumspannende Bedeutung verschafft, seine Kunst als Höhepunkt derzeitiger Malerei in Europa wie in Amerika zur Anerkennung gebracht, seinen Einfluß auf Künstler und Kunstliebhaber zur Unbedingtheit erhoben. Man kann seine Inspiration ein Wunder nennen, keineswegs seine umfassende Wirkung, so fern ihre Allgütigkeit, ja fast Popularität dem stillen einsamen Mann gelegen haben mag. Das Wunder in seiner Kunst ist nicht in einfacher Definition zu erschöpfen. Allem voran steht doch die echte Kindlichkeit seiner Eingebungen, der aus unergründlichen Tiefen der Seele steigende *Spieltrieb*, der ihn zu einer Unerschöpflichkeit von Erfindung, geistiger Verknüpfung, technischen Wandlungen verführte und begnadete; die Ironie als leise mitschwingende Untergründigkeit seiner ideellen Substanz; die zarte Vermittlung zwischen Anschauung und Denkprozeß, der sich in nachdenklichen Beischriften kundgab; die Ursächlichkeit einer traumartig wirkenden Erinnerung an Unbewußtes, Urtümliches, aus der er seine Geheimnisse heraufholte, das zwischen den Welten Schwebende seiner Imagination. Fügt man hinzu, was aber im Grunde sich bei solcher Arbeitsweise von selbst versteht, daß Schwerkraft, Zeit und Raum in seinen Bildern völlig aufgehoben und dadurch vor der Einbildungskraft alle Schranken gefallen waren, daß Linie und Fläche, Farbigkeit und Umrisse nur einem Geistigen dienten, daß alles Körperliche sich ins Arabeskenhafte verflüchtigte, so mag damit das Außerordentliche seiner Kunst im Ungefähren angedeutet sein.

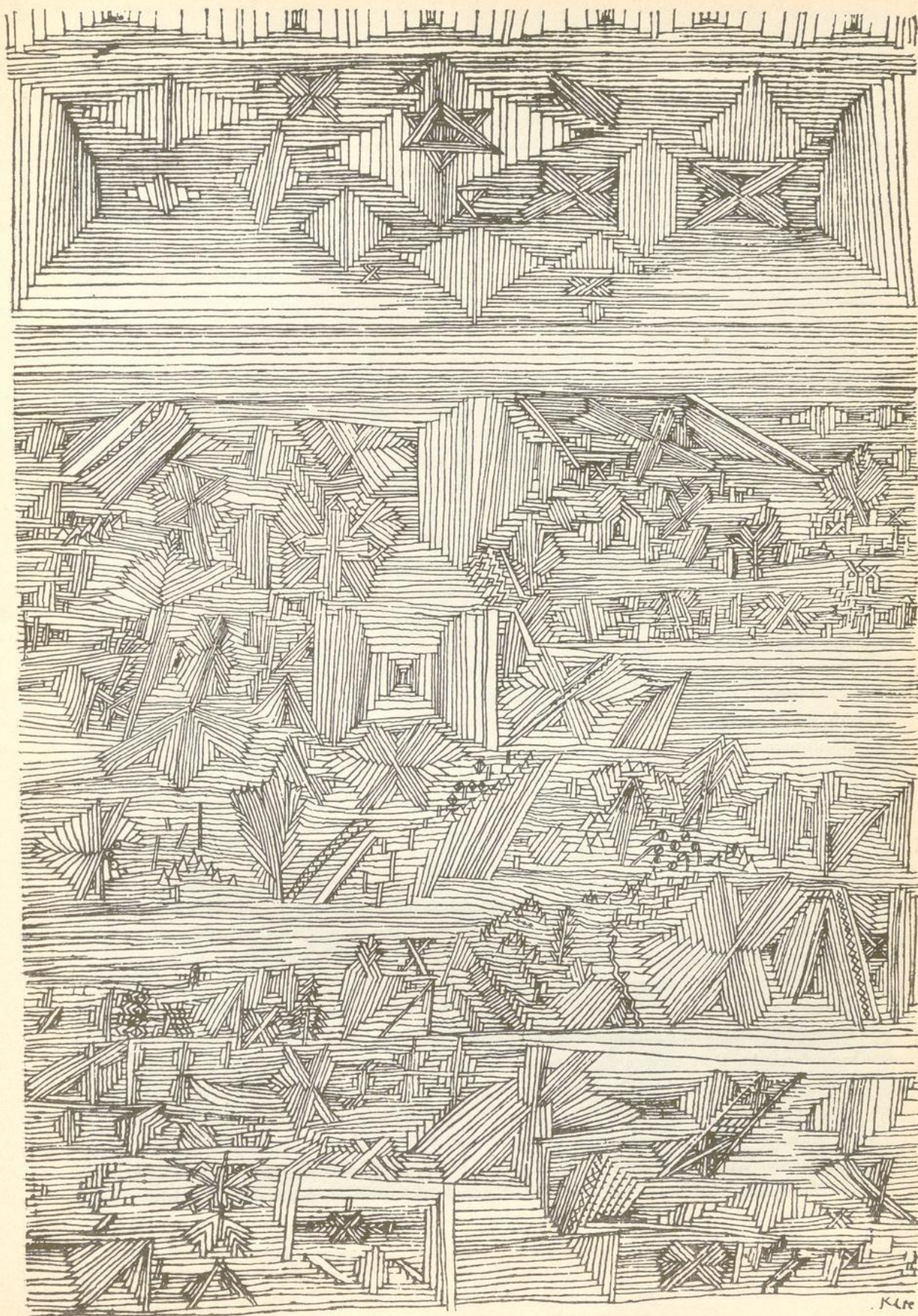
Die Wirkung solcher sublimen Dinge mußte freilich ebenso außerordentlich sein in einer mechanisierten Welt, die in sich völlig disharmonisch geworden war, deren Bruch mit dem Sichtbaren sich in der Kunst ebenso radikal vollzogen hatte wie der Verlust geistiger Fundamente in der brutalen Wirklichkeit. Klee nahm für sich ein, weil er der chaotischen Verwirrung aller Bekenntnisse die überzeugende Wahrheit der Traumwelt entgegenstellte, in der man Trost und Beruhigung finden konnte; in der die holde Überwirklichkeit von Phantasieschöpfungen sich der schuldhaften Wirklichkeit überlegen erwies. Seine Romantik, eine Romantik der rein quellenden Empfindung, mußte alle Menschen entzücken, die für die ursprünglichen Quellen des Schöpferischen sich ihren Sinn bewahrt hatten – und daß es deren genug gab in der Auslese aller Völker und lebenden Generationen, bewies der

einheitliche Beifall, den er überall gefunden hat, und die fast maßlos zu nennende Menge der Schriften, die sich mit seiner Deutung beschäftigen.

Paul Klee gehörte zum Freundeskreis des „Blauen Reiters“, anfangs wohl nur in loserer Verbindung; später auch zum Bauhaus in Weimar und Dessau. Er war nicht einseitig den Abstrakten, der Farbenromantik oder gar den Kubisten zuzurechnen; er besaß von Anfang an sein Reich ganz für sich. Von vielen konnte er etwas annehmen, war mit Kandinsky wie mit Marc befreundet und hat mit Macke gemeinsam 1914 die Reise nach Kairuan unternommen. Er erhielt schon auf einer frühen italienischen Reise tiefe Eindrücke von den Meerewundern im Neapeler Aquarium; andere von Baudelaire, von Goya und Munch, von Rousseau und Picasso – aber von keinem, auch nicht von Kandinsky oder Marc spürt man einen wirklichen Einfluß auf seine Kunst. Voltaire's „Candide“, der ihn schon in seiner Jugend inspiriert hatte, illustrierte er 1911 mit Zeichnungen; der einzige Fall eines Einlassens auf fremde Literatur (außer dem seltsamen Buch „Potsdamer Platz“ von Curt Corinth) in seinem literarisch so stark durchsetzten Werk. Schüler und Nachahmer haben seine Art fortgesetzt, aber die Einzigartigkeit und Umfänglichkeit seiner Einbildungskraft stellt ihn auf eine einsame Höhe.

Ein wenig Einwirkung von seinem Münchner Lehrmeister Stuck (um 1900) findet sich in den paar Radierungen, die er 1903–1906 unter dem Einfluß Kubins schuf: Satiren auf Allzumenschliches, die schon auf seine Art von Deformation deuteten. Zwei nackte Männer zum Beispiel, die sich gegenseitig voreinander verbeugen, weil jeder im andern den Höhergestellten vermutet; so sah die Karikatur lächerlicher Sitten aus, die auch ohne Unterschrift eine deutliche Aussage ergibt. Er war sparsam mit solchen Experimenten; seine Entwicklung ging einen langsamen Schritt. Federzeichnungen aus den folgenden Jahren umschrieben vor allem Landschaften mit ganz zarten Kritzeleien; Dinge, die aus der Wirklichkeit hinausstrebten und für manche spätere Zeichnung vorbildlich wurden. Aber erst die Bekanntschaft mit Kandinsky und den andern Künstlern des „Blauen Reiters“ öffnete ihm den Durchbruch zu seinem eigensten Wesen. Aquarellfarben verstärkten die Vorstellungen, welche die Linien nur mehr als dienendes Mittel umrissen. Erst in der Kriegszeit trat Ölmalerei hinzu, niemals vorherrschend. Seine Technik bediente sich am liebsten des jeder leichten Andeutung sich fügenden Aquarells, und selten überschritt er das kleine Format, das seiner irrealen Gestaltungsweise den Spielraum gewährte, sich in unerschöpflichen Visionen auszugeben.

In den drei Jahrzehnten seiner Tätigkeit (zwischen 1921 und 1933 als Lehrer am Bauhaus, im übrigen als frei Schaffender) drängt sich eine unübersehbare Fülle von Werken. Sie strömte ganz aus seiner Phantasie, die von Musik und Traum beherrscht war. Musikalisch war sein Farbengefühl und der Rhythmus seine Bilder; ihr Gehalt gehört völlig der Überweltlichkeit. Die Wirklichkeit gab ihm bisweilen Anregungen, aber nur in einer Art Umwandlung durch Traum, wenn Natur ihm auch zur Anschauung unentbehrlich war. Eine Differenz zwischen ihnen und den ganz freien Erfindungen läßt sich nicht erkennen; das unabsehbare Gebiet des Irrealen dominiert vollkommen. Immer war es die schrankenlose Subjektivität schöpferischer Phantasie, die ihm seine Gesichte eingab; die Mannigfaltigkeit seiner Techniken folgte den inneren Vorstellungen. Was man über die Form aussagen kann, beschränkt sich auf die völlige Abwesenheit des Raumfaktors, auf die Selbständigkeit der Farbe, die mit höchster Willkür behandelt wird und eine romantische Irrealität besitzt,



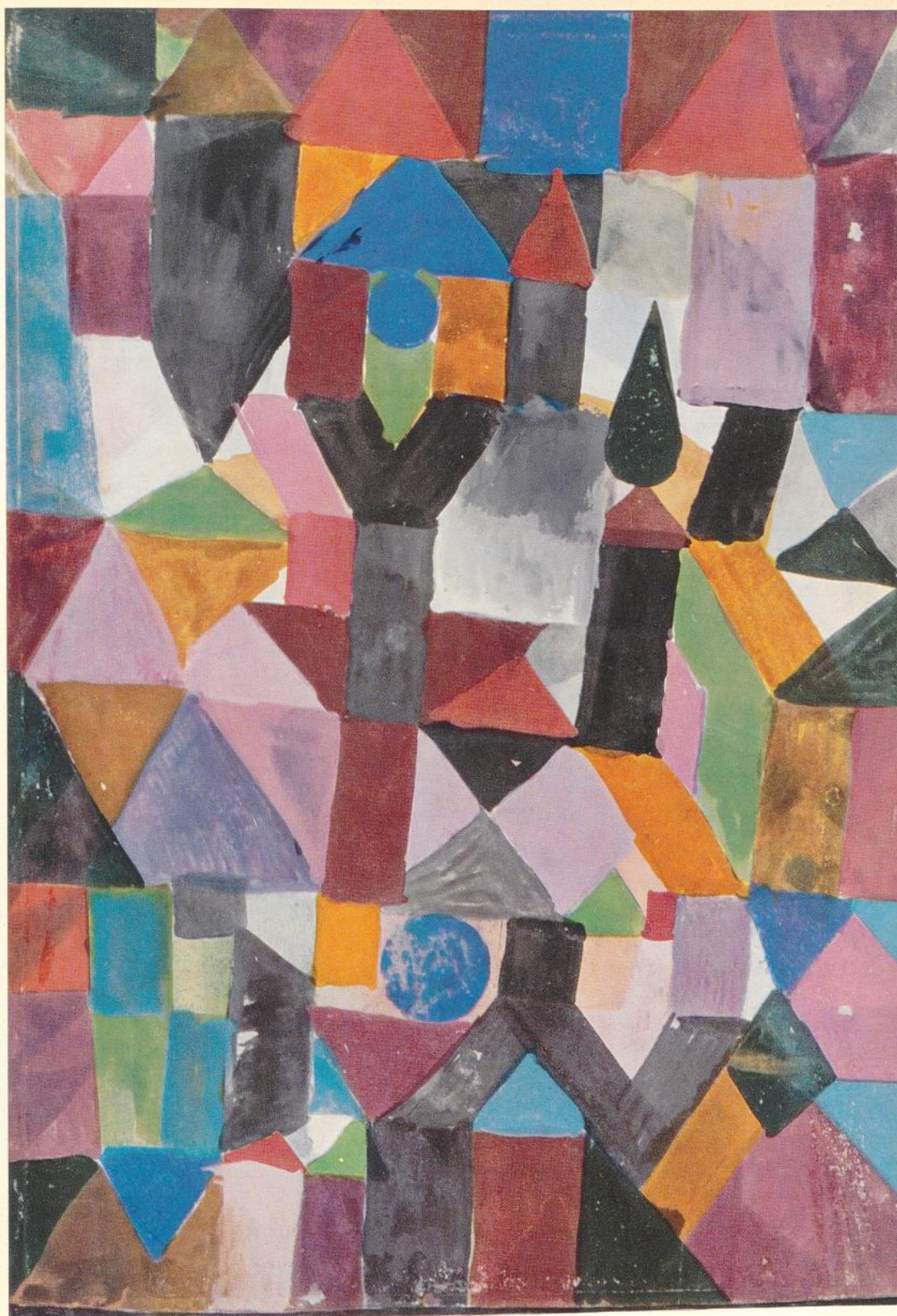
auf die Verleugnung jeder realen Erfahrung der Anschauung und die Beschränkung auf kleine Formate. Eine Beschreibung seines Werkes muß sich mit der inneren Bedeutsamkeit seiner Visionen begnügen. Der Anteil des Dichterischen daran war so groß, daß die fast stets von ihm hinzugefügten schriftlichen Aperçus unabweislich zum Bilde gehören, vielfach der Reiz des Märchenhaften, des geistig Durchdachten, der träumerischen Verklärung erhöhen; Kennzeichen romantischer Gesinnung, die die Wirksamkeit verschiedener Kunstarten in Synaesthesie vereinigt.

Auch gehört dazu wohl ein leises Weiterrücken in formaler Bestimmtheit. Bleibt der transzendente Sinn und die Verborgtheit des erfindenden Ursprungs sich im wesentlichen gleich, so nimmt die Festigkeit des Bildgefüges mit den Jahren an Kraft zu, in dem Maße, wie er die Technik der Ölmalerei sich aneignete.

Eine besondere Bedeutung nahmen die Mischungen und Übergänge organischer und phantastischer Formen an. Erfahrungen aus der Natur und groteske Verballhornungen lebloser und vorgestellter Gebilde weben durcheinander nach Art einer kindlichen Phantasie: denn auch die Naivität der Kinderzeichnung spielte bei Klee eine nicht minder bedeutende Rolle, wie das aus abstrakter oder kubistischer Anregung geschöpfte Raffinement. Nie gesehene Pflanzen und Tiere werden glaubhaft durch inniges Nachempfinden des Organischen; Klee erscheint da wie ein Demiurg, der eine metaphysische Schöpfung aus seiner Vorstellung erstehen läßt; sie im Stadium des Werdens belauscht und verewigt. Geographische und architektonische Möglichkeiten entsteigen dem Unbewußtsein und werden mit parallelen Linien- und Farbensystemen festgehalten. Gespenster, Hexen, Fabelkönige, exotische Götter, Mythologisierungen von irdischen Phänomenen erscheinen, und schon ihre Titel führen in die Grenzenlosigkeit dieses Traumlebens ein: „Abreise des Geistes“, „Kindheit der Iris“, „Feuerbote“, „Überladener Teufel“, „Fürst des Sturmes“ – solche Worte suggerieren von sich aus Erscheinungen aus mythischen Bereichen. „Das schamlose Tier“, „Zaubernacht“, „Zwitschermaschine“ verzaubern uns durch ihren außergewöhnlichen Klang, entscheidend aber durch die Magie ihrer Bildhaftigkeit. Eindrücke aus der Realität gewinnen auch in den Unterschriften ein spukhaftes Leben; „Ankunft der Akrobaten“ oder „Toter Wasserfall“ vermag eine lebendige Phantasie sich als Anlaß zu Kunstwerken auszuspinnen: wie schwach aber erscheint alle unsere Einbildung gegenüber der überragenden Phantasie und dem Reichtum ihrer Darstellungsmittel bei Klee.

Besonders in späteren Jahren gewann das Raffinement der Form durch technische Verwertung des Ornamentalen Bedeutung. „Klassische Küste“, „Das Auge des Schweigens“, oder auch nur eine metaphysische Spirale zeigten die formale Klärung auf ihrer Höhe. Die Kraft seiner Darstellung ließ niemals nach, sie schöpfte aus erneuten technischen Versuchen immer andere Möglichkeiten.

Manche Bilder klingen vielleicht an den Expressionismus an, dem die Kleesche Traumkunst sonst fernsteht. Dort tauchen figürliche Wesen auf, die als Ausdrucksträger menschlicher Empfindungen anzusehen sind: „Dem Leiden geweihtes Kind“, „Furchtsamer Unmensch“, „Kinder kommen in die Stadt“, „Alter Krieger“ greifen in tragische Bereiche über, seltsam ergreifend inmitten einer romantischen Welt, die aus heiterer Überlegenheit, fast aus Überwindung der Wirklichkeit durch Ironie zu stammen scheint. Wieviel verborgenes Leid, wieviel Entsagung und Gefühl hoffnungsloser Einsamkeit dennoch in der Kunst Paul Klees



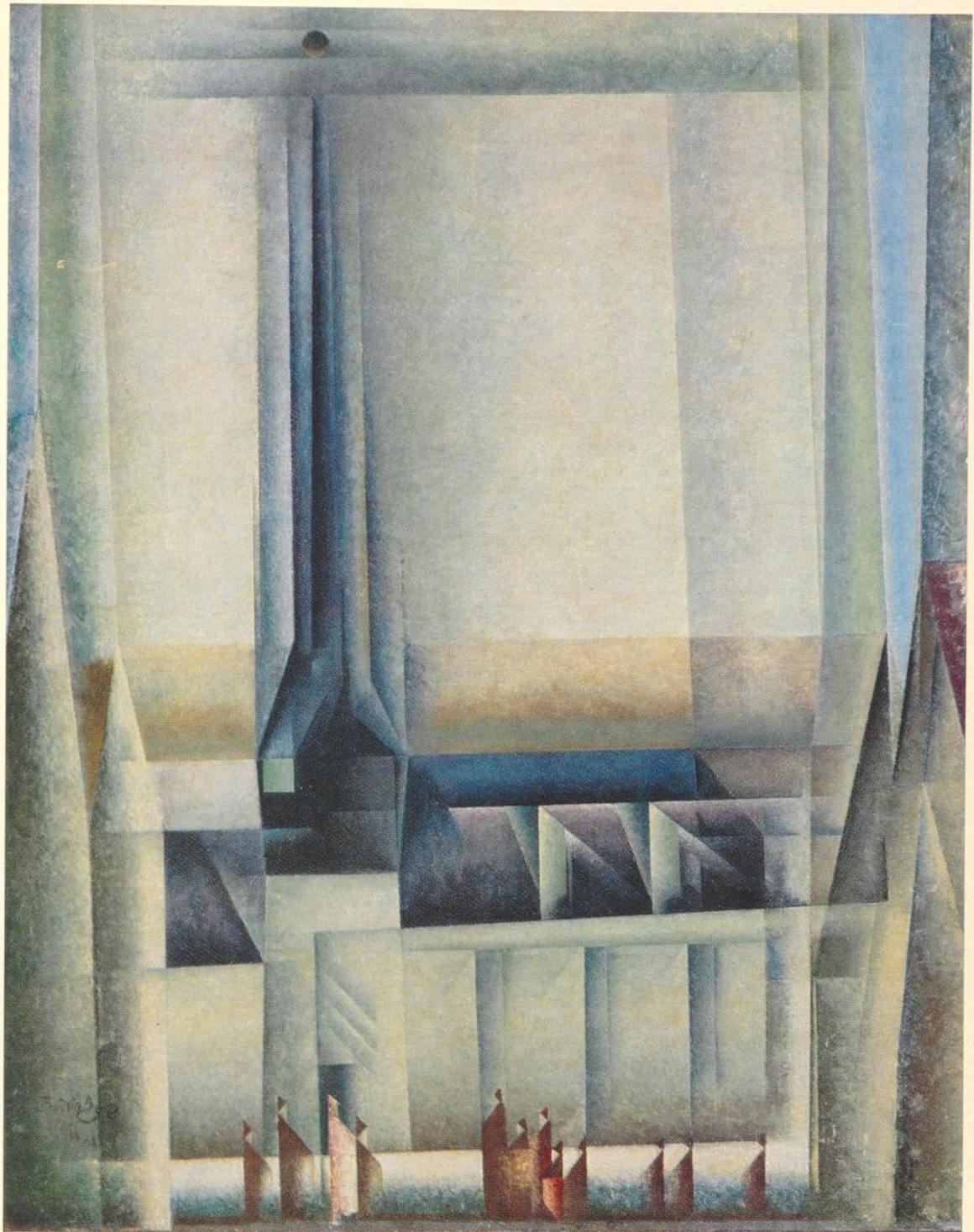
1917 143

sich manifestieren, enträtselt der Seelenkundige aus dem Gesamtwerk, nicht ohne Hemmungen, doch bestärkt durch eigene Aussagen des Künstlers, der einmal von sich schrieb: „Wir fanden Teile dazu (zu einer Synthese ‚von einer ganz großen Spannung‘), aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht die letzte Kraft, denn uns trägt kein Volk.“ So angesehen erscheint sein Werk wie ein Fragment von Bekenntnissen zum europäischen Geist, den seine Hybris ins Unglück gestürzt hat; als Überwindung des Stückwerks unserer Wirklichkeit durch den Ersatz einer vollkommenen Überwelt, mit deren Schöpfung er allein geblieben scheint, wenigstens in seiner eigenen Vorstellung. Uns ist diese Schöpfung ein großer Trost, eine Erquickung von Seele und Geist, durch das Übermenschliche und Jenseitige darin; kein verlorenes Spiel kindlicher Phantasien, sondern eine höhere Wahrheit. Darum wäre es vermessen, ihn den Surrealisten als deren früheste Emanation zurechnen zu wollen. Die Surrealisten schaffen allerdings eine Überwirklichkeit, aber aus grausigen Bruchstücken und aus einer Geisteshaltung, die an der Gegenwart verzweifelt und an ihre Stelle das Nichts setzt. Von Verzweiflung und stückweiser Kombination war Klee weit entfernt. Nicht aus verzagtem, aus einem starken und dichterischen Herzen bei aller Empfindung von Isoliertheit ist seine Kunst entstanden, ein trostvolles Zeichen der Bildungskraft unserer Zeit.

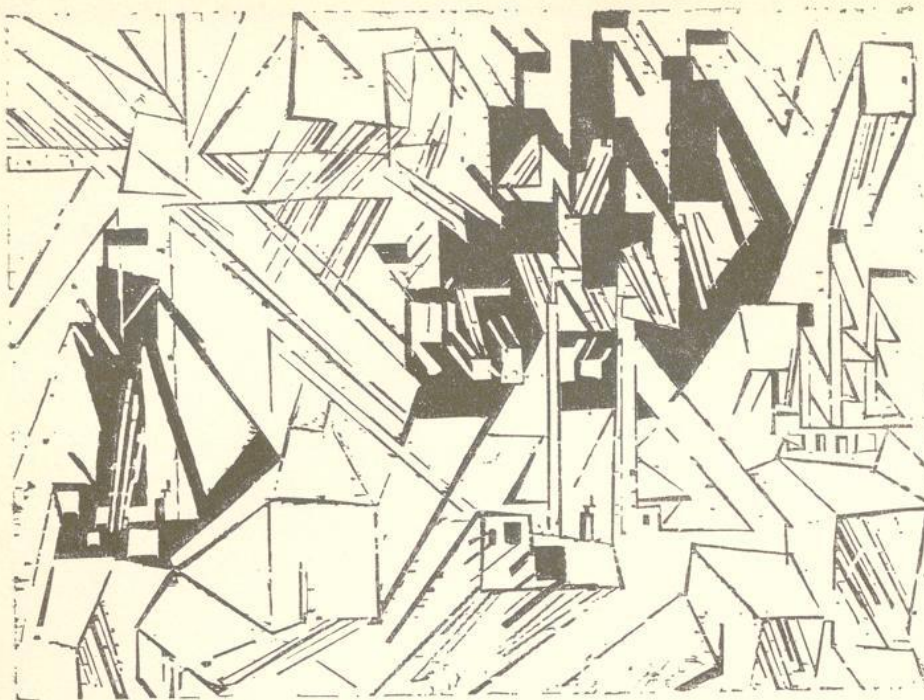
Fast noch ungewisser als bei Klee ist die Frage der Einordnung des Werkes von *Lyonel Feininger* (1871–1956). Er übernahm eine kubische Kristallform und näherte sich im Lauf seiner Entwicklung dem Konstruktivismus; seine Tätigkeit am Bauhaus schien den Prinzipien von Gropius am meisten von allen Lehrern, außer Schlemmer, zu entsprechen. So steht es, wenn man von der reinen Form ausgeht. Der in New York geborene Deutsche, der Jugend und akademische Erziehung in Deutschland erlebt hatte, war nichts weniger als Formalist, und er wendete den Kubismus auf seine Weise an, die ihn in die Nähe des „Blauen Reiters“ versetzte, obwohl er äußerlich wohl kaum etwas mit ihm zu tun hatte. Man möchte sagen: wie Marc seine Tiere durch ein kubistisches System in metaphysische Sphären hob, so erhöhte Feininger Architekturen und Meer durch das reine Kristall seiner Form und verlieh ihnen den Zustand einer statischen Unerschütterlichkeit.

Die frühesten Arbeiten waren Karikaturen, und darin stand er den Anfängen Paul Klees nahe. Es waren aber Karikaturen ohne Stacheln, in einem amerikanischen Geschmack: riesenhaft ausgestreckte Grotesken von Yankee Doodles in den verschiedensten Proportionen und in ähnlich behandelter Großstadtarchitektur, ein drolliges Verzerren der Verhältnisse, kein Hohn auf menschliche Schwächen.

Von da kam er zu kubistischer Zerreißung architektonischer Motive, nicht weit von Delaunay. Sein Gefühl für das Stabile und Organische aber bewährte sich alsbald. Die Verwirrung in Gestalt von Verwerfungen und Zertrümmerung wich einer festen Struktur, die Gesetze der Schwerkraft, die Gliederung in Horizontalen und Vertikalen traten in ihr Recht. Vorzüglich in der Weimarer Zeit, am Beginn der 20er Jahre, unterstützt durch die Prinzipien des Bauhauses, bildete er das kristallene Gefüge seiner Bilder aus. In leuchtender Klarheit der wie durchsichtig erscheinenden Farben schimmerten die Bildungen einfacher Dorf- und Stadtansichten, mit kubistischem Durchschießen reiner Linien und Flächen konstruiert. Die Bauten wurden von allem Zufallhaften, von lokalen und atmosphärischen Ein-



Lyonel Feininger, Gelmeroda, Ölgemälde, 1921, Sammlung Ferdinand Möller, Köln



Lyonel Feininger, *Segelschiffe*, Holzschnitt, 1919

flüssen gereinigt und zur Darstellung ihrer anorganischen Struktur gebracht. Auch in dieser Gestalt offenbarte sich eine Romantik des Gefühls: in dem Wohlklang irrealer Farben, in der Überhöhung der Wirklichkeit zu kristallisierter Dauerform. Die Schönheit der Erscheinungen in Luft und Licht wurde durch das kombinierte System von Bildtechnik und Reinfarbigkeit gefiltert. Persönliche Anschauung und musikalisches Gefühl manifestierten sich in diesen Deutungen; aus individuellen Erfahrungen wurden romantische Verdichtungen. Noch unmittelbarer trat das Prinzip vielleicht bei den Darstellungen von Seeschiffen in Funktion. Ihre sichtbare Konstruktivität verband sich mit der spiegelnden Eigenschaft von Wasserflächen, mit der Ahnung von Unendlichkeit in Luft und Wolken zu klaren Gebilden. Da Feininger sich von irdischen Gegebenheiten nicht entfernte, war der deutschen Neigung zur Romantisierung der Wirklichkeit von ihm in einer vollkommenen Weise genügt. Mit solcher Zurückhaltung gegenüber den heftig drängenden Tendenzen zur Absolutierung empfand und bildete die ältere Generation, sowohl die norddeutschen Ausdrucksünstler wie die Farbenromantiker von 1910. In ihren Umkreis gehörte Feininger, und es ist hervorzuheben, da er einer der Ältesten war, wie langsam seine Entwicklung vor sich ging, und daß er erst mit 50 Jahren zu seiner charakteristischen Gestaltungsweise gelangte. Daß ein Teil der jüngeren Generation sich zu ganz abstrakten Idealen bekannte, hat auf die führenden Persönlichkeiten keinen Einfluß gehabt. Auch Feininger und der ihm geistesverwandte Schlemmer blieben an der Grenze der Entwicklung von Deformation zu konstruktiver Klärung stehen, ohne sich in weitere Experimente einzulassen.